

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

雅俗

思想的训练——致家长和老师

近来，常在报纸上看到讨论教育的文章，有一种意见似乎是不满足于现行教育对知识的片面理解。以为教育就是将某种固定化的知识灌输到学生的头脑中去，这当然是一种误解。因为学生的头脑并不就是一座知识的仓库，它还应该是一座生产知识的工厂。也就是说，学生从老师那里得到的，不应是现成的“技能”。现在大家都在谈论素质教育，但谈得比较多的，是动手的能力，好像学生们所缺乏的只是洗衣、做饭、叠被、铺床的训练，只是在生活上不能自己料理自己。固然，在这方面，他们很少得到必要的锻炼，家长们事无巨细地包办代替造就了一代人身体的懒惰。但问题还有另一方面，就是动脑思考的能力，学生们得到的锻炼就更少了。现在的学生，基本上没有独立思考的习惯，遇到问题，也没有那种经过独立思考得出结论的欲望。他们所需要的，就是标准答案。问题虽然出在学生身上，根子却在学校教育。目前学校所实行的应试教育，最缺少的就是对于独立思考的训练和鼓励。

初中《语文》课本中选用了孔子的一句话：“学而不思则罔，思而不学则殆。”对于这句话，如果仅仅从知识角度去教、去讲，显然是不够的。更重要的是其中所包含的古老的教育原则。《中论·治篇》引孔子的话并加以发挥说：“弗学，何以行？弗思，何以得？小子勉之，斯可以为师矣。”可见，知识重要，思考也同样重要。然而我们的学校教育，更多地还是重视知识的灌输，而轻视思考习惯与能力的培养。这样下去是非常危险的，不能动手，养成的是废物；不能独立思考；养成的就是奴才。

中外历史上有许多著名的思想家，他们都是反对“满堂灌”，反对“标准答案”之类的教育方法。苏格拉底是古代雅典最重要的思想家，他培养了西方哲学的代表人物柏拉图和亚里斯多德，但他不认为自己有向别人灌输知识的特权。他说他无可宣告，上帝也没有选中他来宣布自己的旨意。他所说的教育不是知者向不知者不定期地传播知识，而是让人聚在一起，互相对话，在交谈中揭示真理。他帮助年轻人，年轻人也就帮助了他。他教年轻人要在似乎无需证明的命题中找出矛盾，他使他们困惑，强迫他们反复思考探索和质问，还不准他们避而不答。在《论语》中，我们也可以见到许多师生一起讨论学问的生动场面，根本不同于现在这种你教我学、你考我背的被动式教育。罗素曾经说过：“被动地接受教师的智慧对于大多数男女学生都是很容易做到的。因为这样无需他们去努力独立思考……然而被动接受的习惯对一个人未来的生活却是灾难性的。”

所以我想，在强调传授知识必要性的同时，无论如何不能忽视学生的素质教育，尤其不能忽视学生的思想训练。文科课程中像《语文》、《历史》、《政治》，都应该和学生的思维训练有关，但是在实践中，这些课程基本上成了记忆力的竞赛。这样说也许有点绝对，有点不分青红皂白，但也不能说没有反映一定的实际情况。而且，这些课程所提供的思想空间也实在有限，对于开发青年学生的思想潜能是非常不够的。如果说我们现在所要做的，还能起到一些拾遗补缺作用的话，那么，我倒希望能暂时偏离一下这种只重知识不重思考的教育传统，从观念和思想方法入手，讨论我们无法回避的雅与俗。在这里，除了必要的关于雅俗的知识外，我会更多地注意到不同历史时期、不同地域环境、不同社会群体对于雅俗的不同看法。极而言之，雅俗根本不是一种知识体系，而是不同的思想观念、价值尺度、审美理想、人文精

神。因此，作为雅俗的分辨，总是不确定的，它们永远处于不断的变化之中。今天我们以为俗的，明天别人会以为雅；今天我们以为雅的，明天别人会以为俗。时间会改变我们的看法，角度、方法的不同也会改变我们的看法。我们不主张相对主义，但真理往往是相对存在的。

也许，正是这种模糊的、常常不能确认的分野使我对雅俗文化产生了浓厚的兴趣。雅俗的涵盖可大可小，富有伸缩性，很像孙悟空手中的金箍棒，大到可以顶天立地，小到可以是枚绣花针。或许这正是它的魅力所在，我们看历史上许多所谓雅俗之争、雅俗之辨，确有扑朔迷离、神秘莫测之感。所以，如果以为自己写一本小册子就能给读者提供什么确定的知识，那一定是徒劳的。我所希望的，仅仅是通过一种描述，给青年读者提供一次进入雅俗文化世界的机会。至于你是与我同行，还是与我背道而驰，都无关紧要。重要的是，我们都没有理由放弃独立思考而把自己的思想闲置起来。换句话说，用自己的头脑思考，是我们的天赋权力，别人无权剥夺，我们更无权亵渎。

捷克作家米兰·昆德拉在《小说的艺术》这本书中称赞法国作家福楼拜发现了“傻”，并且认为，他的这种发现可能会比马克思或弗洛伊德最震撼人心的发现都更为重要。他说：“现代的傻不是意味着无知，而是对既成思想的不思考。”由此可见，轻视思考的教育最终将使得媚俗成为我们日常生活的美学观与道德观。这种教育恐怕是要不得的。还是让我们聆听一下泰戈尔的教诲吧：“我们只有通过沉思，才能认识最高深的真理，当我们的意识完全沉浸在沉思中的时候，我们就会明白，那不仅是一种获得，而且是我们与它的合一。”

泰戈尔说得多么好啊！

文化源头话雅俗

我们经常要和“雅、俗”这两个字打交道。而这两个字几乎涵盖了中国文化及我们日常生活的方方面面。但何为雅？何为俗？却不是几句话就能说得清楚的。有时，它们体现为不同的政治权利；有时，它们又成为不同的社会群体各自坚守的行为准则和精神信仰；而更多的时候，它们则代表了不同的审美理想和批评标准。人们时而用它评议朝政，时而用它品评人物风范、鉴赏艺术作品，时而又用它标榜自己和群体的生活品位。它涉及的领域是非常广泛的，从治国平天下的盛事，到诗词歌赋，琴棋书画的私趣；从威严的庙堂官仪，到人伦亲情，山水之乐；从仪表、言谈、风度，到衣食住行的趣味等等，都被雅、俗二字包罗在内。此外，雅俗还是一对相反相成，相生相克，相对发展的范畴。不同的时代、不同的社会群体、不同的文化价值观以及不同的审美要求，对雅俗的认识和解释都有自己的观点。它们可能是格格不入的，也可能是南辕北辙的，还可能是你中有我、我中有你的。这种既对立异势又融会贯通、既壁垒森严又互为因果的两大文化潮流，从历史深处奔腾而来，终于汇成了推动中华文明乃至社会历史进步的巨大合力。它们的内涵也因此而变得更加复杂和不确定，以至于今天，任何关于雅俗的判断，都可能遇到完全不同甚至尖锐对立的看法。所以，有人指出，雅俗之辨是中国文化史上历久弥新而又无处不在的命题，我们也只能在相对的对雅俗做一些有限的解释。

先说雅。

“雅”字的本义是指称一种鸟。《说文解字》告诉我们，这种鸟的名字用秦地的方言就称为“雅”。近代学者章太炎先生进一步指出：“雅即雅乌。”据《事物异名录》，雅乌又名乌雅、寒雅、老鸦，也就是乌鸦。它的命名很可能与它的叫声有关，所谓“以其声调言也”。有意思的是，这种“鸟”的叫声（即雅声），后来便逐渐演变成为“秦声”（方言与音乐）的代称。李斯的《谏逐客书》中就有“击瓮叩缶，弹箜搏髀，而歌呼呜呜快耳者，真秦之声也”；杨恽的《报孙会宗书》也有“家本秦也，能为秦声”；“酒后耳热，仰天拊缶，而呼呜呜”；太炎先生甚至认为：“乌乌秦声者，即今之梆子腔也。”

不过，“雅声”如何能一变而成为“秦声”的代称，再变而成为文化的正统呢？要回答这个问题，除了“秦声”与“雅声”的这一层关系之外，似乎还应有更重要、更有说服力的理由。近代许多学者都注意到了秦与周、夏二代生存空间的内在一致性这个特点。他们认为，西周尊雅，是因为西周王畿曾是夏人故地的原故。朱东润先生曾有很详尽的考证：

“《大、小雅》既为西周之诗，然则，何以不称大、小周，而称《大、小雅》？”应之曰：“《大、小雅》者，大小夏也，犹言大夏、小夏之诗云尔。《荀子·荣辱篇》：‘譬之越人安越，楚人安楚，君子安雅。’王引之曰：‘雅读为夏，夏谓中国也，故与楚越对文。’《儒效篇》：‘居楚而楚，居越而越，居夏而夏。’是其证。古者夏、雅二字互通，故《左传》齐大夫子雅，《韩子·外储说右篇》作子夏。此雅夏互通之证也。”（《诗三百首探故》）

既然“雅”就是夏，那么，把产生于夏这个地方的音乐与诗歌称为“雅”，也是可以的吧？所以，又有雅音和雅言。梁启超先生就曾指出：“荀氏《中鉴》、左氏《三都赋》皆言：‘音有楚夏’，说的是有楚音、夏音之别。”（《释四诗名义》）朱自清先生也认为：“当时言语，方言之外有‘雅言’，‘雅言’就是‘夏言’，是当时的京话或官话。孔子讲学似乎就用雅言，不用鲁语。”（《经典常谈》）《论语·述而》中就曾记载了这种说法，所谓“子所雅言，《诗》、《书》、执礼，皆雅言也。”可见，“雅”被定于一尊，成为中国文化中正统、高贵的象征，“使夷俗邪音，不敢乱雅”，首先是沾了王畿的光。或者说，雅文化首先是王官文化、宫廷文化、政治权利文化。恰恰是在这样的基础上，“雅”这个词才陆续引申出了“正确”、“规范”、“高尚”、“文明”和“美好”等诸多含义。

但是，如果我们将中国文化比喻为一条大河，那么，在它的源头，即文化发展的初始阶段，应该是一种蔚为壮观的景象。在那里，不仅有黄河流域，还有长江流域、辽河流域、珠江流域；不仅有中原地区，还有东方的夷，西方的戎，南方的蛮，北方的狄，这时都在新石器文化发展的基础上，或迟或早、各自独立地步入了文明社会的门槛，形成了南北部族方国林立、交相辉映的动人局面。即便此时有所谓“雅文化”或夏文化，也只能是中国远古文明满天星斗中的一颗星斗。或许它非常耀眼，但可以肯定，那是满天星斗互相照耀的一种结果。无论如何，它还不是可以发出光芒的太阳。

因此我以为，中国文化曾经有过“不知雅俗”的时代。换句话说，就是文化的多元、平等发展的时代。不过，这样说，在不久以前还是不可想象的。自司马迁首创中国古代文明一元发生论以来，任何异议都可能被视为异端邪说。历史的真相就这样被一种权力话语歪曲和篡改了。直到最近，田野考古

发掘的丰富成果陆续面世，才动摇了依据“尧舜禹汤文武周公孔子”的道统而确立的中华文明一元发生论的历史观，历史的真相才慢慢地浮现出来。

这就是说，雅文化至高无上的历史地位，首先是一种权力话语的自我确证，然后便是权力话语对多元文化的整合，使之制度化和秩序化。所以说，雅俗的问题本质上是关于文化的等级问题以及表述权力的问题。这一切，又以政治权利的确立为基础。黄帝南征北战，“凡五十二战而天下大服”，终于奠定了中原方国盟主的地位。于是，雅文化，或曰夏文化，才在中国文化的发展史上拥有了正统地位。《尚书·尧典》生动地描述了这一伟大的历史性时刻：

“帝曰：夔，命女典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：於，予击石拊石，百兽率舞。”

其实，这里所表现的，不仅是个具体的时刻，更是一个重要的历史过程。从炎黄至西周，长达1500余年的部族方国战争，一方面将多元发生的中华民族和中华文明初步纳入了政治统一，民族融合与经济文化交流的发展道路，另一方面，雅文化的政治地位也在整合中日益凸现出来。而中华文明的发展和生生不息，显然又与雅文化的深厚传统息息相关。这种传统使文化的不断提升和精致化成为可能，从而显示了它的积极、进步的意义。神话中的“羿射九日”则曲折地反映了这种历史现象。

一般来说，雅俗是同时出现的。没有俗，也就无所谓雅。但事实上，雅俗并称则是很久以后的事。当时，和雅并称的，不是俗，而是与中央政权并存的那些方国和属国。这和雅文化从一开始就代表国家和皇权有关。《孟·滕文公章句上》有“吾闻用夏变夷者，未闻变于夷者”。又说：“今也南蛮舛舌之人，非先王之道。”这里，和雅并称的，就是夷或南蛮。至于俗，作为一种文化力量进入历史的视野，恐怕还要等到春秋时期，那时，礼崩乐坏，商品经济有了很大发展，从而为俗文化的出场提供了机会。

官雅民俗论短长

一般说来，古代中国社会由三部分人组成：皇族、官僚士大夫和庶民百姓。相应的，传统的中国文化也可以大致分为三种类型：宫廷文化、士大夫文化和民间文化。就雅俗而言，民间文化应该属于俗文化的范畴，而宫廷文化和士大夫文化则属于雅文化的范畴。

不过，春秋以前，夏、商、周三代，“士”还没有作为一个独立的阶层脱颖而出，他们没有独立的经济、政治地位，更没有代表了自身要求与愿望的独立的文化形态。这时，能代表雅文化的，恐怕只有宫廷文化，也有人称之为王官文化或庙堂文化。

关于文化的定义很复杂，美国人类学家克虏伯和克勒克洪在《文化，关于概念和定义的评论》一书中，列举的从1871年到1951年80年间关于文化的定义至少有161种，甚至有人说，当今出现的文化定义已经达到了一万种以上。而我们是从小义上理解文化这个概念，认为文化是由物质文化、行为文化、制度文化及精神文化所构成的一个整体。因此，作为这一时期雅文化的代表，就主要地包括了“礼”和“乐”两个方面的内容。

说到“礼”、“乐”，习惯的看法总认为是周公所作，“及周公制礼，

礼秩百神，而定其祀典，官有常职，礼有常数，乐有常节”（王国维《宋元戏曲史》）。其实，礼、乐文化最初是在原始宗教各种仪式的基础上发展起来的，它首先要在祭祀中表现出来，条祀时的各种仪式就是“礼”的初级形式；而乐舞作为这种仪式的一部分是不可缺少的，是礼的附属品，用来弥补仪文的不足。这样就形成了一整套“礼乐”制度。随着夏、商、周三代王朝的更迭和社会的发展，这种“礼乐”制度也变得越来越复杂和制度化。不过，三代的“礼乐”都有自己的特点。《礼记·表記》指出：“夏道尊命，事鬼敬神而远之。”“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。”“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之。”但总的来说，礼乐文化的最终完善和成熟是在周代，特别是西周才实现的，尤其是周公旦“制礼作乐”之后，“礼乐”制度才成为一种相当完美的文化形态，于是才有后来孔子关于“尽善尽美”和“郁郁乎文哉吾从周”的赞叹和感喟。尽管如此，它的滥觞却是在夏和商，没有夏、商的“礼乐”，就不会有周的“礼乐”。

以礼乐为主要内容的雅文化将青铜器作为体现其特征的重要物质形式。按照器物的形制和用途，青铜器可以分为食器、酒器、水器、乐器、兵器、车马器、农器以及工具、货币、玺印符节、度量衡器、铜镜和杂器等。但其中最重要的就是礼器和乐器，二者都是适应统治阶级礼乐制度的需要而产生的，有祭祖、宴享宾朋、赏赐功臣、记颂功德、死后随葬等功能。一些最初实用性很强的青铜器皿，随着社会的发展，其实用功能也逐渐被削弱，而越来越具有神圣高贵的色彩，终于成为礼乐制度的重要象征物。传说中的夏铸九鼎，大概就开了以青铜为标志的雅文化的先河。《左传·宣公三年》记载楚子问鼎之大小轻重，王孙满说：“在德不在鼎，昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备……桀有昏德，鼎迁于商，载祀六百。商纣暴虐，鼎迁于周。”这个传说目前还未得到夏文化考古资料的支持，但至少说明，三代的统治者都把鼎彝礼器视为建邦立国的重器，认为它象征着国家政权。所以说，雅文化首先是一种国家文化形态。李泽厚先生说得非常明白：“尽管青铜器的铸造者是体力劳动者甚至是奴隶，尽管某些青铜器纹饰也可溯源于原始图腾和陶器图案，但它们毕竟主要是体现了早期奴隶制社会的统治者的威严、力量和意志。”而它的特征是，“原始的全民性的巫术礼仪变而为部分奴隶主所垄断的等级制度的宗教统治法规，原始社会末期的专职巫师变而为奴隶主阶级的宗教政治宰辅”。它的美学风格，则从原始社会陶器纹饰的“活泼愉快”，走向了奴隶社会青铜纹饰的“沉重神秘”（李泽厚《美的历程》）。

乐舞也是夏、商、周三代雅文化的重要标志之一。中国古代宫廷音乐分为礼仪性的和娱乐性的两类，前者称为雅乐，后者就称为燕乐，与乐相配的舞也是一样。不过，三代的乐舞则主要是礼仪性的，用于祭祀、朝会、节令及盛大宴会的时候。传说最早发明乐器和弹奏乐章的人是伏羲。后来，黄帝命伶伦造律，根据凤凰之鸣以别十二音阶，于是产生了最早的礼仪性乐舞《云门大卷》，尧时又产生了《咸池》，舜时则有《大韶》，孔子自称闻韶而三月不知肉味。夏禹时的乐舞为《大夏》，商代纪念伐桀功勋的乐舞称为《大濩》，周代表现武王伐纣业绩的是《大武》。以上各种乐舞，总称六乐，分别在不同的祭祀场合使用。譬如祭天神就用《云门大卷》，祭地神就用《咸池》，祭祀四望用《大韶》，祭祀山川用《大夏》，祭祀始祖姜嫄用《大濩》，祭祀开创周代基业的祖先就用《大武》。所以才有儒家的这种说法：“礼乐

刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”（《礼记·乐记》）而这种说法恰恰揭示了礼与乐的统一性及其所代表的雅文化的本质，它们总是表现为统治阶级对文化的绝对垄断和占有。

事实上，现在我们所能看到的当时用文字记载下来的各种文献，绝大部分都属于雅文化的范畴。考古发掘表明，六千年前已有文字，但大量出现是在殷商时期。殷墟出土的甲骨文字是目前可以见到的最可靠的上古文献。当时，知识和文化都掌握在巫和史的手里，他们是官方的代表，他们所记录的典册文献都不可避免地带有官方的性质。再后一些，出现了著名的“六经”即《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》，这些曾被认为是中国文学的发端，但它们也是当时的官书，是国家文化的重要组成部分。因此，以宫廷文化或王官文化为特征的雅文化，势必要在发展过程中形成具有权威性、庄重性、典雅性的特殊文化品格，形成带有浓厚政治色彩的文化体系。中国雅文化中长期存在的政教传统就发源于此。

尽管雅文化一直被人们视为夏、商、周三代的主流文化，但严格说来，雅文化的绝对性权威最多只是一种象征性的表述，绝不意味着这种王官文化对所有地区的所有人都拥有权力。除了开国之初的特殊时期，它的影响力事实上从未超出黄河中下游地区的那些封国，或者说那些封国中的贵族。至于远在南方的巴蜀、荆楚、吴越诸国以及以长江流域为中心的苗蛮文化、沿海地区的东夷文化、南方的百越文化、西域的羌戎文化，从一开始就有自己的文化传统，相对于雅文化即华夏文化的俗文化传统。近年来的考古新发现一再证明，巴蜀、荆楚、吴越乃至辽东、江西、云南、贵州等边远地区，绝非一片蛮荒之地，那里的文化表现出不同于中原地区的丰富性和特殊性。但几乎所有的文献在提到它们的时候都用了轻蔑的语气。为《楚辞》作序的王逸就这样说：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐，鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。”后来的朱熹也说：“蛮荆陋俗，词即鄙俚，而其阴阳人鬼之间又或不能无褻慢荒淫之杂。”（《楚辞集注·九歌序》）尽管如此，“周礼既废，巫风大兴；楚越之间，其风尤胜”（引自王国维《宋元戏曲史》），其后甚至从中发展出一种新的文学样式。

郑振铎先生在所著的《中国俗文学史》中曾经指出：“‘俗文学’就是通俗的文学，就是民间的文学，也就是大众的文学。换一句话，所谓俗文学就是不登大雅之堂，不为学士大夫所重视，而流行于民间，成为大众所嗜好、所喜悦的东西。”但这里只说了俗文化的一种情况，事实上，除了民间的、大众的文化，俗文化大致还可以细分为属国文化、乡村文化和市井文化。而它们的最重要的属性之一，就是边缘性。恰恰是这一点，构成了俗文化对雅文化的挑战。

不过，在俗文化的诸多属性中，属国文化具有最为原始的俗文化的形态。换句话说，雅俗的分野首先是政治的，或者说地缘政治的分野。俗文化对雅文化的挑战，也首先表现为“问鼎”以及“八佾舞于庭”对中央王权的挑战。所以，王官文化失守，礼崩乐坏，“学在四夷”，首先打破了周天子及上层贵族对于文化的垄断，打破了学在官府的一统天下。于是，原先处于边缘地区的文化乘机兴起，并且开始在历史上显示自己的魅力。《汉书·艺文志》给我们描述了这种景象：“是时，周室大坏，诸侯恣行，设两观，乘大路，

陪臣管仲、季氏之属，三归《雍》彻，八佾舞庭，制度遂坏，陵夷而不反，桑间濮上，郑卫宋赵之声并出。”甚至像魏文侯这样最为好古的人，都对子夏表示：“寡人听古乐则欲寐，及闻郑卫，余不知倦焉。”据说子夏开始还打算说服他，但魏文侯始终也不采纳他的意见，他只好感叹：“自此礼乐丧矣。”

子夏也许并不明白到底是什么东西使得魏文侯变得如此固执？其实，答案就在文化本身。我们看到，一方面，雅文化的秩序已不足以限制周边属国文化的发展和贵族们新的文化需求；另一方面，越来越繁琐的礼仪正在使雅文化演变为僵死的、虚伪的形式，而生动的俗文化却越来越显出了不可抗拒的魅力。于是，一部分人试图打破这种限制，以娱乐为理由引进新的文化，激活旧的文化，也是很自然的。在这里，俗文化的觉醒，在某种意义上正是人的觉醒，人的欲望的觉醒。文化不再仅仅是娱神的、娱官的和娱上的；而且还是娱人的、娱民的、娱下的。

桑间濮上郑声淫

据说，春秋之际，卫灵公到晋国去，路宿濮水，夜间听到有人演奏一种优美动听的新乐，很喜欢，问左右却都说没听过，于是召乐师涓来，希望他能记下这支乐曲。后来到了晋国，晋平公请灵公一行在施惠台上饮酒。席间，卫灵公要显示一下他的新乐，便叫师涓演奏给平公听。这时，平公的乐师旷出来制止，他说：“这支曲子是当年乐师延为殷纣王作的靡靡之乐。武王伐纣时，师延逃到东方，在濮水之滨一个叫桑间的地方投水自杀了。你们的这支曲子一定是从濮水上得到的吧？沉迷于这样的乐曲，恐怕就离亡国不远了。”

这个故事发生在 2500 年前，最早记载这个故事的是《韩非子·十过》，他把“不务听治，而好五音不已”列为执政者的十种过失之一。但这个故事颇有些近似于寓言或神话，它叙事的虚构性质是显而易见的，所以，很早就有人怀疑它的真实性，认为它只是《国语·晋语八》“平公说新声”一段文字的附会。然而问题也许不完全在这里，值得注意的倒是，所谓新声或“桑间濮上”之声，它们的真实身份究竟是什么？有人说是春秋末年郑、卫等国的新兴民间音乐，这种说法影响相当深远。至今仍然有人相信，这就是民间的、世俗的音乐的源头。但师旷当时就明确认定，它是师延当年为殷纣王所作的靡靡之音。这样说来，新声其实是旧声，至少它曾经有过宫廷音乐的身份，尽管这宫廷早已随着殷商的灭亡而不存在了。它的音乐却遗失民间，流传下来，成了新生的民间音乐中的一种。而它的价值在春秋末年被卫灵公、晋平公这样的宗室贵族重新发现和认识，只能说明，曾经使它沦为遗民音乐的那个权力中心可能遇到了麻烦。换句话说，周天子那时已不能有效地对其子民实行文化的控制了。

这恐怕就是后人所谓的“礼崩乐坏”。它突出表现在两个方面，其一是周天子的封国及其周边国家在文化上日渐疏离于权力中心，周礼或者说雅文化对他们的约束力和影响力越来越被某种力量所削弱。他们在日常的宫廷生活甚至国宴中，也敢违背周礼，少用雅乐而多用俗乐。其次是各个封国及其周边国家的民间音乐通过不同的渠道四处传播，不仅有郑卫之声，还有楚声、秦声、吴越之声和四夷之声等等。它们不仅在民间受到广泛的欢迎，甚至进

入宫廷，在国宴上演奏。而这种局面的发生自然会引起许多人的不满和不安。他们总是先在政治上发难，把政治的腐败和新乐的流行联系起来，并力图使人们相信，新乐的流行一定会给国家带来灾难。韩非子就在结束晋平公喜欢新乐这个故事时讲了一个很不幸的结果：“晋国大旱，赤地三年，平公之身遂癯病。”

类似的说法在先秦的典籍中是多见的，事实上，活跃在当时的具有不同知识背景的士人、文人团体都对这种音乐持批评态度。墨子有《非乐》之论，老子也有“五音令人耳聋”的说法，而庄子则更进一步发挥了老子的思想，他甚至说：“擢乱六律，铄绝竽瑟，塞旷之耳，而天下始人含其聪矣。”他们的这些理论，或许有这样那样的积极意义，但是，也或多或少地带有反文化、反文明的色彩。除了道家思想后来发展为以“审美”为中心的另一种艺术传统外，其他如墨家和法家，几乎都不能在音乐发展史上立足。

对音乐创作影响最为深远的还是儒家的思想，其代表人物有孔子、孟子和荀子。孔子是个复古主义者，他的理想是恢复西周乃至三代的政治制度，对于音乐，他也表现得很保守，推崇古代的所谓雅乐而反对民间的、世俗的新声。他的学生颜渊向他请教如何治理国家，他乘机说：“行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》《武》，放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”说到西周的歌舞，他总是显得很兴奋，“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也”。他在齐国听了《韶》乐，感慨大发，遂有“三月不知肉味”的赞赏。他讨厌“郑声”，有一次他说：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。”实际上是把雅乐的命运和国家的命运视为一体，一损俱损、一荣俱荣了。《乐记》比较好地体现了孔子的这种思想，它在《乐本篇》中讲到：“郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣；桑间濮上之音，亡国之音也，其政散，其民流，诬上行私而不可止也。”其逻辑起点，就是一再强调政治、伦理对音乐的制约，强调音乐对国家兴亡所必须承担的责任。这种观点一直延伸了两千多年，为文化的政教中心说打下了深厚的思想基础，至今仍然广泛地影响着我们的社会舆论。

孟子和荀子所处的时代与孔子已经不同，所以，他们对待新声的态度就比他们的先师显得理智、开明一些。孟子就不认为雅乐与俗乐是根本对立的。在他看来，音乐本身并不能说明什么问题，重要的是统治者独享，还是“与民同乐”，而“耳有同听，心有同悦”就更像是针对雅乐的等级化而提出的平等要求了。荀子甚至认为，人有欲望是很正常的，政治的好坏与人的欲望的多少没有直接关系，人们追求新乐所带来的感官享受，也是人的性情使然。不过，他不同意放纵人们的欲望，主张“以道制欲”，并进一步提出了“修宪命，审诗商，禁淫声，以时顺修，使夷俗邪音不敢乱雅”的文化管制方案，他认为，这是“治国一民”的重要手段。荀子的思想上承孔子，对雅俗的文化分野产生了深远的影响。后世许多文人批评柳永“徒以倚语柔情，竞夸艳冶，从而效之者加厉焉，遂使郑卫之音泛滥于六七百年，而雅奏几乎绝矣”，所用正是滥觞于先秦的区别雅俗的标准。

不过，当时已经有人对这种耸人听闻的故事的真实性产生了怀疑。听了桑间濮上之音的晋平公就不甚理会师旷的警告，他说：“寡人之所好者音也，愿试听之。”这时的晋平公颇有些“为艺术而艺术”的意味，他不仅试图区别音乐与政治，甚至要将音乐的娱乐功能从传统的政教一体化中剥离出来。大约百年之后，他的后人魏文侯也表达了自己的疑惑，他对子夏说：“吾端

冕而听古乐，则惟恐卧；听郑卫之音，则不知倦；敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”子夏先生的回答很高明，他说，魏文侯所喜欢的根本就不是音乐，而只是所谓的“溺音”。今天有些人否定流行音乐用的仍是这种办法，可见我们的文化偏见有多么深厚。尽管如此，人们对通俗的流行音乐的热情还是大大地超过了雅乐。“客有歌于郢中者，其始曰下里巴人，国中属而和者数千人”，到他歌“阳春白雪”的时候，“国中属而和者，不过数十人”，到了他“引商刻羽，杂以流徵”时，“国中属而和者，不过数人而已”。所以，到了孟子的时代，齐王有一次就曾坦率地对孟子说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”为什么？无非是世俗之乐比先王之乐即雅乐更具有明朗、欢快、活泼的特点，也更好听，更能满足人们的审美欲望。

不过，儒家对俗乐的批评有一点特别值得我们注意，即孔子所说的“郑声淫”。这里面所包含的，除了政治偏见，还有在艺术表现中如何把握“度”和分寸的问题。这一点往往被人所忽略，人们更多地是凭想当然来解释“桑间濮上之乐”或“郑卫之音”的所谓“淫”。朱熹就把《诗经·郑风》中的诗都释为淫奔之作，后世许多学者都批评其乖谬。章太炎先生说：“若郑风而为淫人自道之词，显背无邪之旨，孔子何以取之？”所以，所谓“郑声淫”，不是贪色之淫，而是“乐而不淫”之淫。在这里，“淫”就是过分的意思。朱熹后来修正他的思想，也说：“淫者，乐之过而失其正者也。”这里的“过”，不仅指俗乐在形式上超出了传统的规范，而且不符合儒家中正、中和的审美理想。后代文人用是否“过”作为判断雅俗的标准，盖源于此。《礼记·中庸》说：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。”汉代孔安国注《诗经》说：“乐而不至淫，哀而不至伤，言其和也。”这些人说的都是一个道理，就是强调适度和分寸感。这一点不仅是古今许多骚客诗人所神往的艺术境界，甚至进一步成为文人雅士们的做人标准和行为准则。《红楼梦》中，妙玉论茶，就有“一杯为品，二杯即是解渴的蠢物，三杯便是饮牛饮骡”的高论。明清之际，文人饮茶，也有过“独饮得神，二客为胜，三四为趣，五六曰泛，七八人一起饮茶则是讨施舍”的说法。这些说法显然都与“节制”有关。有节制就是不过，没有节制就是过，过即俗，不过即雅。钱钟书先生在《论俗气》一文中就曾经说过：“钻戒戴在手上是极悦目的，但是十指尖尖都拶着钻戒，太多了，就俗了！胭脂擦在脸上是极助娇艳的，但是涂得仿佛火烧一样，太浓了，就俗了！肚子对于人体曲线美是大有贡献的，但是假使凸得像挂了布袋，太高了，就俗了！”这里，太多、太浓、太高都是过的意思，都不符合儒家“中庸”或“中和”的理想。直到今天，有人看不起流行文化，认为俗，其理由还是流行文化不可避免地带有直露、过、不含蓄、缺少节制等这样一些缺点。这些似乎说明，两千多年来中国文人文化观念的进步实在不是很大。

雅诗重教思无邪

“思无邪”是孔子对于《诗经》的总体评价。孔子的时代，《诗经》还没有“经”的尊号，所以孔子说：“诗三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”（《论语·为政》）据后人解释，“思无邪”也就是归于正，即思想归于纯正的意思。实际上，自汉以来，后代儒家发挥先师孔子的思想，一直是用“正”来训“雅”。最著名的就是汉代毛亨所作的《毛诗序》，也有称为《诗大序》

的，里面有这样一段话：“雅者，正也，言王政之所由废兴也。”作为宫廷文化的代表，雅乐、雅诗和时代政治一定有不可分割的联系；而政治的好坏，也一定可以通过音乐和诗歌的内容反映出来。所以，汉代儒生相信，周天子专门设置采诗的官员，将采诗制度化，其目的就是“观风俗，知得失，自考正也”（《汉书·艺文志》）。据说当时还有“献诗”的制度，所谓“天子听政，使公卿至于列士献诗”（《国语·周语上》）。而献诗的目的，按照《毛诗序》的说法，主要是对当权者进行劝告和讽谏，用现在的话说，也就是使当权者了解现实生活的真相以及老百姓真实的愿望和要求。

可见，无论采诗还是献诗，首先是一种政治行为，是“王道”政治的辅助性手段，朱自清先生在《诗言志辨》一书中称这是一种“自下而上”的政治。因此，最初的雅诗、雅乐，其政治功用首先不是教化，而是等级制度的一种外部标志。按照先王的制度，礼乐是不能随便使用的。由于行礼者身份的差异，其用乐的规格总是有所区别的。事实上，《周礼》对天子、诸侯、大夫和士在何种场合应使用哪种乐舞都有很具体的规定。而恰恰是这种等级制度所建立的上下尊卑的秩序，有效地实现了周天子对其臣民的统治。所以说，广义的雅诗、雅乐就是周王室的官方正统音乐，包括《雅》、《颂》在内，内容或许稍有不同，但功用都是为宴享祭祀等各项礼制活动服务，也就是为政治服务。中国文艺的侍从身份以及服务于政治的历史传统，恐怕就源于此。

孔子的时代，社会发生了很大变化，一方面是礼崩乐坏，文化失守，原来对天子、诸侯、大夫和士用乐的种种等级限制，现在则被越来越多的人突破和僭越，诸侯乃至大夫或士也用起了天子之乐，周天子垄断礼乐的局面从此一去不复返了；另一方面是民间音乐的泛滥，进而影响到宫廷生活，一些王公贵族为了追求享乐，也排斥雅乐，提倡俗乐。于是，诗乐被人们从庙堂搬入宫苑，从庄重肃穆走向轻松活泼，先前以娱神、娱祖为主的社会政治功能，也开始让位于娱人、娱己的娱乐功能，从而形成了一系列新的文化景观。这种情况恰好说明，世俗文化从一开始就在是否服务于社会政治这一点上与高雅文化划清了界限。

孔子是一个复古主义者，又是最早的私人教育家，他推崇先王礼乐，一体化地提倡礼教、乐教和诗教，其实是想从这些传统的文化资源中开发出一种可以提供给“君子”的修身养性的终极标准来。于是便有了孔子关于“思无邪”的说法。这显然是孔子的一大创举，至少在孔子以前，还没有人从内容上把诗的义理强调得如此重要。所以清代学者程廷祚才说：“以义理说诗者，实莫盛于孔子。”他还说：“《论语》所载圣人之以诗为教者，无非治心治身，事父事君之道，曰不学于此，则无以从政，无以能言，其犹面墙而立。”这是看得比较清楚的，也就是说，在孔子那里，诗乐已经不是声歌、声律，不是宴享祭祀中的礼仪，更不是点缀人们的外交辞令的装饰品，他所看重的，只是《诗》的教化功能，他要求他的儿子和学生们读《诗》，要在修身和致知这两方面下功夫，他说：“小子何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”

孔子是最早提出“教化”文学观和批评标准的思想家，与初始阶段雅文化娱神、娱祖的直接政治功能不同，孔子赋予雅文化一种新的政治教化的功能。朱自清先生在《诗言志辨》一书中认为，这是一种“自上而下”的政治行为。汉代以后，儒教盛行，这种教化功能更为官方所推崇。所以，自汉代

起，关于教化的理论层出不穷，其中仍以《毛诗序》为代表，它认为：“先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”这里所提到的礼教、乐教和诗教的五大任务，基本上概括了儒家对雅文化功能的认识。当时的人们相信了儒家对雅文化的解释，认为古代圣贤所作的礼乐诗书，就是用来教化天下的，这就是《毛诗序》中所描述的情景：“风，风也，教也；风以动之，教以化之。”于是，自然引出了下面的两个结论：其一，雅文化的目的不在于人的感官享受，它不满足人的耳、眼、口、腹等感官的本能要求和快乐；其二，雅文化的“雅”主要应该表现为思想纯正，对诗文的创作，他们不仅是“政治标准第一”论者，甚至是“政治标准唯一”论者。

后世儒家则进一步将“雅正”发展成为一种文化传统，清朝人蔡世运说得非常明白：“名之曰雅正者，其辞雅，其理正也。”这就是说，雅正，不仅是儒家的审美理想，而且还是他们的人格理想，是他们在思想品质、伦理观念、行为言语方面的准则。在这种文化传统的影响下，我们一方面相信了“文如其人”，另一方面又学会了“以意逆志”和“知人论世”。所以，宋代著名理学家朱熹才在《诗集传序》中大讲“心之所感有邪正，故言之所形有是非”，唐代大书法家柳公权才敢说“心正则笔正”。他们都把作者的思想纯正视为作品健康的前提条件，在他们看来，心存杂念的人是一定写不出情深意切、真挚感人的作品的。这种说法也许没有错，但在实践中很容易出现偏颇。宋代的诗评家张戒在《岁寒堂诗话》一书中谈到汉以来的诗人，就认为“思无邪者，惟陶渊明、杜子美耳，余皆不免落邪思也”。他激烈地批评南北朝时的作家颜延之、鲍照、徐陵、庾信以及唐代的李商隐，宋代的黄庭坚等人，认为这些诗人“乃邪思之尤者”。很显然，这种偏见正是张戒坚持儒家传统观点，标举孔子诗论所造成的。所以，在他看来，黄庭坚的诗“虽不多说妇人，然其韵度矜持，冶容太甚，诗之足以荡人心魄，此正所谓邪思也”。

隋朝的王通号称“隋末大儒”，以当代孔子自居，他的《中说》就完全模仿《论语》，其中记载了许多他以“雅正”为尺度对历代诗人的批评。比如对谢灵运，他说：“小人哉！其文傲，君子则谨。”又如沈约，他的“声律说”曾对中国律诗的发展作出过巨大贡献，但在王通眼里，还是“小人哉！其文冶，君子则典”。在这里，王通从文观人，由人论文，整体性地批判了六朝以来的文士，否定了六朝以来的文风。当时的著名诗人几乎被他“一网打尽”了，他说：“鲍照、江淹，古之狷者也，其文急以怨；吴筠、孔珪，古之狂者也，其文怪以怒；谢庄、王融，古之纤人也，其文碎；徐陵、庾信，古之夸人也，其文诞。或问孝绰兄弟。子曰：鄙人也，其文淫。或问湘东王兄弟。子曰：贪人也，其文繁。谢朓，浅人也，其文捷；江总，诡人也，其文虚。皆古之不利人也。”所谓不利人，就是不利于国家的人，他们的诗文自然不能被认为是符合“雅正”标准的，这正是“因人废言”的逻辑使然。后来的王勃秉承其祖父王通的这种逻辑，甚至进一步猛烈攻击了从屈原、宋玉至沈约、谢朓、徐陵、庾信等一大批作家，他说：“屈宋导澆源于前，枚马张淫风于后；谈人主者以宫室苑囿为雄，叙名流者以沉酗骄奢为达。故魏文用之而中国衰，宋武贵之而江东乱；虽沈谢争婺，适先兆齐梁之危；徐庾并驰，不能免周陈之祸。”这样的“雅正”，试图为国家的兴衰治乱负责，不是昏话也有点自作多情。

所以，在后来的实践中，这种“雅正”观越来越受到有民主自由倾向的

作家的抵制，它的僵化最终导致了自身向对立的方面转化，反而变得庸俗、陈腐了。我们现在常说有一种“庸俗社会学”的批评，恐怕就部分地源于儒家正统思想，至少我们可以认为，这是儒家正统思想中消极因素所带来的影响。

俗中自有真精神

郑振铎先生所著《中国俗文学史》一书，开篇就讨论“何谓俗文学”的问题，他说：“‘俗文学’就是通俗的文学，就是民间的文学，也就是大众的文学。换一句话，所谓俗文学就是不登大雅之堂，不为学士大夫所重视，而流行于民间，成为大众所嗜好，所喜悦的东西。”他认为，俗文学包括的范围很广，“差不多除诗与散文之外，凡重要的文体，像小说、戏曲、变文、弹词之类，都要归到‘俗文学’的范围里去”。

而胡适先生所著《白话文学史》一书中更加尖锐地指出：“一切新文学的来源都在民间。民间的小儿女，村夫农妇，痴男怨女，歌童舞妓，弹唱的，说书的，都是文学上的新形式与新风格的创造者。这是文学史的通例，古今中外都逃不出这条通例。”

然而，这些都只是反映了本世纪以来，尤其是“五四”新文化运动以来知识分子对民间文学的看法，它的理论背景是对中国历史的重估以及对传统文化的反省。在传统的历史叙事中，从来都是雅文化有地位，而俗文化是没有地位的。民间文学、市井文学事实上的存在是一回事，其价值被人承认、被人肯定并被发扬光大可就是另一回事了。现在我们谈论俗文化，总喜欢从《诗经》谈起，认为其中的十五国风是真正俗文学的代表。但是，这些“男女相与咏歌”的“里巷歌谣之作”所以能被保存下来，最初恐怕还是因为它们上可以使统治者“观风俗，知得失，自考正也”，下能够对百姓“风以动之，教以化之”。而它们一旦被“圣人”“协之声律”，似乎就只能服从于政治的需要，“用之乡人，用之邦国，以化天下”了。尤其是诗的内容，经过汉代经学家的曲解，多已被蒙上一层迷障，其真实含义已很难为读诗者所了解。他们既已尊《诗》为经，也就再不敢去研究其内容，更不敢讨论、估定其文学上的价值了。由此可见，俗文化在历史上只能有两种结果，或者被改造之，利用之；或者被取缔之，封杀之。我们看后来的乐府、词、曲，以及更后来的戏曲、小说，都没有逃脱这两种历史命运。而许多俗文学的创造者，他们的经历，我们至今都很少了解，也是这个道理。在正统文化代言人的眼里，俗文学总是不能入流的“小道”或“末技”，是不能进入历史叙事的。所以说，没有“五四”以来一大批学者的努力，我们的俗文学传统就不可能从历史深处浮现出来，最终成为中国文学史的主体和中心。

不过，从积极的角度讲，尽管俗文学不能登大雅之堂，但它在历史上并不总是无所作为的，事实上，它一直向雅文学输送着新鲜“血液”，而雅文学也因此不断获得生命活力。换一种说法，现在许多被我们视为雅文学的文体，最初都是由俗文学演变而来的，都曾经有过俗的出身，有过从俗到雅的过程。这些来自民间的新花样、新形式、新体裁，层出不穷，总是给文人的创作以启发和营养。我们看文人的创作“能保存得一点生气，一点新生命，全靠有民间的歌曲时时供给活的体裁和新的风趣”（《白话文学史》）。《国风》是这样，《楚辞》是这样，汉魏六朝的乐府歌辞也是这样，以后的词、

曲、小说仍然是这样。郑振铎先生曾这样说过：“当民间发生了一种新的文体时，学士大夫们起初是完全忽视的，是鄙夷不屑一读的。但渐渐的，有勇气的文人学士们采取这种新鲜的新文体作为自己的创作的形式了，渐渐的这种新文体得了大多数的文人学士们的支持了。渐渐的这种新文体升格而成为王家贵族的东西了。至此，而他们渐渐的远离了民间，而成为正统的文学的一体了。”（《中国俗文学史》）

汉代五言诗所经历的大致就是这样一个发展、演变的过程。最早的五言诗都是童谣民歌一类的东西，这种情况大约一直持续到东汉，五言诗仍未引起文人士大夫的注意。那时，他们更感兴趣的似乎还是作仿古的辞赋而已。这种文章，或者是作者叹穷诉苦的“私语”，或者就是铺张扬厉、歌功颂德的庙堂之作。在他们看来，也许只有作这种文人的辞赋才是高雅的，有品位的。当然，有些文人也会因受到民间文学的影响而作五言诗，但风气未开，这种作品很可能被视为游戏之作。直到东汉，民间文学的影响越来越深入，越来越普遍，才有上流文人出来公然仿效乐府歌辞创作诗歌。而魏晋时期以曹氏父子为中心的文学运动，提倡“依前曲作新声”，实际上推动了五言诗的文人化进程。所以胡适先生才说：“以前的文人把做辞赋看作主要事业，从此以后的诗人把做诗看作主要事业了。以前的文人从仿做古赋颂里得着文学的训练，从此以后的诗人要从仿做乐府歌辞里得着文学的训练了。”我们看后来的许多诗人，如李白、杜甫、白居易等，当他们对创作现状不满的时候，都要向汉乐府中寻找灵感，他们甚至常常在作品中化用汉乐府的诗句。

然而，我们能不能说，俗文化是借助了文人的参与和改写才有了文化的价值呢？我想恐怕不能。如果我们不为传统的偏见所蒙蔽的话，那么，就应该承认，俗文化一定具有雅文化不可替代的特质和相对独立的文化价值。就艺术审美观念而言，俗文化也有不同于雅文化的独特的标准。袁行需先生所著《中国文学概论》一书，曾将中国文学分为四大类别，即宫廷文学、士林文学、市井文学和乡村文学。袁先生认为：“这种分类，既着眼于题材内容，又兼顾文学产生发育的环境土壤以及作者和欣赏者，是一种综合的分类法。”如果我们相信袁先生的这种分类大致不错的话，那么很显然，宫廷文学和士林文学就属于雅文化的范畴，而乡村文学和市井文学就属于俗文化的范畴。不过，这也仅仅是就一般情况而言。最初的时候，由于雅文化专指周天子脚下的文化，所以，列国和四夷的文化就统统被视为俗文化。当时就有“入国而问俗”以及“礼失而求诸野”的说法，恰恰是在这个意义上，我们把“十五国风”称之为俗文化的代表作品。事实上，只要不为2500年来儒家的方巾气所蒙蔽，我们就不难了解，以民间歌谣为主体的“十五国风”，其主要作品并不像雅文化那样，一定要符合于周礼的要求，它们往往倒是不大把周礼放在眼里，而专门表现民间少男少女的恋情以及小百姓们的喜怒悲欢。胡适先生说：“他们到了‘酒后耳热，仰天拊缶，拂衣而喜，顿足起舞’的时候，自然会有白话文学出来。还有痴男怨女的欢肠热泪，征夫弃妇的生离死别，刀兵苛政的痛苦煎熬，都是产生平民文学的爷娘。”（《白话文学史》）

这种情况一直影响着雅俗的分野，至少在汉代，楚文化仍未能进入主流文化的范畴，楚歌、楚乐仍被人视为流行的民歌俗乐。汉高祖刘邦所受的教育很少，文化水平不高。他欣赏不了古典的东西，他喜欢听的还是楚歌，喜欢看的还是楚舞，他自己也会作楚歌。《史记》中记载：“高祖还归，过沛，留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中儿得百二十人，教之歌。酒

酣，高祖击筑自为歌诗曰：‘大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！’令儿皆和习之。高祖乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下。”这里，尽管刘邦已非平民，但楚歌、楚乐仍是民歌俗乐，不能被雅文化所接纳。这种情况直到士作为一个阶层进入历史，士林文化提升为雅文化的主体，雅俗文化的分野才有了新的标准，这时，才能说俗文化是由乡村文化和市井文化组成的。

然而，在俗文化的两种类型中，更活跃、更富有生气的，恐怕不是乡村文化，而是市井文化。如果说市井文化在唐代的发展还因受着某种限制而步履维艰的话，那么有宋一代，便为市井文化的繁荣创造了特别有利的条件，创造了适合市井文化生存和发展的社会生态环境。这主要表现在两个方面，其一是商品经济的迅猛发展以及朝廷对物质生活的鼓励，大大刺激了都市文化消费的膨胀；其二是都市中坊市制度的崩溃，既为市民开拓了经济活动的空间，也为他们的文化娱乐活动扩展了空间。汴梁与临安瓦舍林立，正是市井文化空前丰富繁荣的表现。令人眼花缭乱的瓦舍技艺如说话、傀儡戏、影戏、宋杂剧等等，无一不是在这种适宜的生态环境中发展成长起来的。市井文化的诸多形态几乎都完备于两宋，后世发展起来的某些艺术形式，也可以在宋代找到它们的源头。于是，市井文化从此成为可与士林雅文化分庭抗争的文化形态，并一直影响着中华民族文化的发展。这种新兴的文化力量，作为产生于封建社会内部的一种异己势力，不断向旧体制和旧秩序发起挑战，并冲击和侵蚀着雅文化的权力基础。它们的内容、形式和风格都与雅文化根本不同，它们“不歌颂皇室，不抒写文人学士们的谈穷诉苦的心绪，不讲论国制朝章，所讲的是民间的英雄，是民间少男少女的恋情，是民众所喜听的故事，是民间的大多数人的心情所寄托的”。这是一种新鲜的、未经雕凿的、想象力特别奔放却又夹杂着污泥浊水的文化。它的魅力，不仅一般的市民无法阻挡，而且，一部分优秀的文人士大夫也被这种魅力所吸引，加入到创作队伍中来，柳永、关汉卿、施耐庵、罗贯中都是这样的人。由于他们的参与，市井文化才有可能成为雅俗两种文化相互影响的中介；而这种中介作用终于使雅俗之间森严的壁垒被突破了。于是，两种文化才有可能被接通，从而产生出新的文化形态来。这种日复一日的浸染和推进，终于在明代中叶以后，酝酿了近代审美意识的觉醒，掀起了一个文艺启蒙的热潮。在这里，李贽、徐渭、冯梦龙以及后来的金圣叹等一大批文人，为市井文化社会地位的提高作出了突出贡献。他们把小说、戏曲提高到正统文学的高度，将市井文化摆到神圣的文学殿堂之内，甚至在自己的文学主张中认同市民阶层的社会价值观和审美价值观。他们通过对小说、戏曲的评点以及对民歌的搜集、整理和改编加工，肯定了市井文学中的真性情、真精神，为它们争取到了和雅文化平起平坐的权力。同时，这些人的参与也使得市井文化的内涵复杂化了。

雅越名教任自然

中国人自觉地用雅文化规范自己的思想行为，最初是和儒家的大力提倡分不开的。作为历史上第一个私立学校的创办者，孔子从一开始就把雅文化的经典《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》即后来的所谓“六经”，规定为学生们的必修课，认为这些内容对于个人修养来说是至关重要的。《史记·孔子世家》就曾这样记载：“孔子以诗书礼乐教，弟子盖

三千焉，身通六艺者七十有二人。”子路是七十二贤人之一，他向孔子请教如何才能成为完人，孔子回答：“若臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以成人矣。”（《论语·宪问》）可见，在孔子的心目中，礼乐对于人的自我完善是多么重要，难怪他说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”（《论语·泰伯》）又说：“移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼。”（《孝经·广要道》）

所以，最初的雅士恐怕就是那些被礼乐教育熏陶出来的正人君子。他们以儒家经典为教条，以古代圣贤为榜样，相信所谓“君子不言，言必有中也；不行，行必有称也”（扬雄《法言》）。意思是说，有德行的人不说话则罢，说话就一定合乎经典规范；不行动则罢，行动就一定符合圣人的教训。这就是所谓雅正，雅者典雅，正者方正，而它的理想境界就是“中庸”。孔子说：“中庸之为德也，其至矣乎！”（《论语·庸也》）朱熹后来在《四书章句》中引用子程子的话来发挥孔子的思想，子程子说：“不偏之谓中，不易之谓庸。中者，天下之正道；庸者，天下之定理。”在这里，中庸被解释为“不偏不倚，无过无不及”，也就是孔子所说的：“不得中行而与之，必也狂狷乎！狂者进取，狷者有所不为也。”（《论语·子路》）在孔子看来，那些不能做到“中行”的人，不是狂者就是狷者，而狂者偏激，狷者保守，二者都是不足取的，都不符合周礼的要求。因此他断言：“君子中庸，小人反中庸。”（《四书集注·中庸》）这就是说，能够用中庸来要求自己的，就是雅士君子；不能用中庸要求自己的，就是世俗小人。三国时的刘邵著《人物志》一书，曾把人才分成三类：即兼德、兼材和偏材。尽管他也承认“三度不同，其德异称”，但他特别推崇“兼德之人”，认为“兼德而至，谓之中庸。中庸也者，圣人之目也。具体而微，谓之德行。德行也者，大雅之称也”。

可见，中庸或者中行不仅是儒雅之人的道德理想，而且是他们处世的基本原则和最高标准。他们一方面表现出积极入世的人生姿态，另一方面又不断以传统的礼乐来约束自己，修身养性，完善人格。这样说来，能够满足正统儒家的要求而被称为雅士的恐怕只是很少的一部分人。伟大的爱国主义诗人屈原，用自杀来表示自己对楚国腐败政治的失望和抗议，恰恰是这一点，遭到了汉代的班固和梁朝的刘勰的批评。他们都认为，屈原的自杀行为不符合儒家雅正和中庸的标准，甚至指责他是“露才扬己”的狂狷之士。至于他的《离骚》，班固批评它“多虚无之语”，“非法度之政，经义所载”，不应被当成“风雅”的经典之作。当然，这里所表达的主要是传统儒家的观点。以孔子为代表的儒家圣贤，总是强调礼乐治国的，他们理想中的雅士，除了思想的纯正，体貌的端庄，语言的得体之外，更重要的一点，就是“克己复礼”，是“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”的政治自觉性，是对于以王权为中心的权力等级秩序的内在认同感。

然而，儒家所提倡的以雅文化为核心的道德理想，在实践中往往表现为不同的结果，就积极意义而言，一部分儒雅之士能以“道”为己任，把参与国家政治活动看成是自己的份内事，把“治国平天下”作为一种政治理想来自觉地追求，自信“君子谋道不谋食”。这种关心社会现实的人生态度和服务国家、服务社会、服务民众的价值取向，后来便发展成为一种“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的超越个人利害得失的社会关怀。这些人，不仅充满了对于人生的忧患意识和关心民众的社会良知，而且具有一种历史使命感，能在中华民族生死存亡的历史关头做到“无求生以害仁，有杀身已成仁”。